

KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

4. Jahrgang

Januar 1951

Heft 1

DIE BREMER KUNSTHALLE IM WIEDERAUFBAU

(Mit 4 Abbildungen)

Als der Kunstverein Bremen, der noch heute Eigentümer der Kunsthalle ist, im November 1948 mit der Wiedereröffnung eines Teiles der Gemädegalerie sein hundertfünf- undzwanzigjähriges Jubiläum beging, erschien dazu eine Gedenkschrift unter dem Titel: „Museum heute“ (Bremen 1948). Dies Büchlein, das eigentlich eine Festschrift hätte sein sollen, stand durchaus unter dem schmerzlichen Eindruck der schweren Kriegsverluste der Sammlungen. Zwar konnte schon damals eine Anzahl von Neuerwerbungen veröffentlicht werden (Gemälde von Corinth, Schmidt-Rottluff, Heckel, Kees van Dongen, Terborch, Netscher usw., Plastiken von Canova und Gerhard Marks u. a.). Aufs Ganze gesehen bestand aber wenig Anlaß zu Optimismus. Heute — nach zwei Jahren — sieht es anders aus. Die Wiederherstellung des Hauses schreitet gut voran, und es ist ungefähr abzusehen, wann alle Galerieräume wieder benutzbar sein werden. Die wechselnden Ausstellungen, vor allem zeitgenössischer Kunst, die schon 1946 begonnen werden konnten, bekommen immer größeres Gewicht. Schließlich konnte inzwischen eine Reihe von wesentlichen Ankäufen getätigt werden, zu denen einige Stiftungen und Vermächnisse gekommen sind, die sich der hanseatischen Tradition des Museums würdig anschließen. Dabei konnte man sich nicht wie andere glücklichere Sammlungen im wesentlichen auf die Moderne Abteilung beschränken, sondern mußte bei geringen Ankaufsmitteln alle durch Verlust betroffenen Abteilungen möglichst gleichmäßig berücksichtigen:

Jan Baptist Weenix, Stilleben mit Hasen, Früchten und Blumen, Leinwand, 86:75 cm (Abb. 1); Geschenk einiger Kunstfreunde. Dieses Bild des älteren Weenix gibt in seiner selten guten Erhaltung ein repräsentatives Beispiel der holländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts, wie es der aus Lokaltradition starken Niederländersammlung der Kunsthalle bisher fehlte.

Eugène Delacroix, Löwenjagd, Leinwand, 69,6:102,5 cm (Abb. 2). Bildmäßig ausgeführte Skizze, wahrscheinlich zu Robaut No. 1350, nicht bei Robaut. Ankauf aus Slg. Wolde, Bremen, in die es schon vor dem ersten Weltkrieg durch G. Pauli und Meier-Graefe gelangte; Abb. Meier-Graefe, Delacroix, München 1922, Abb. S. 225.

Mit diesem späten, um 1861 gemalten und verhältnismäßig umfangreichen Bilde ist zu dem großen Bremer „Rodrigo“ und dem neuerworbenen „Valentins Tod“ (s. u.) eines der bedeutendsten Werke des Meisters in deutschen öffentlichen Besitz gelangt. Die Bremer Kunsthalle, die außerdem eine kleine Landschaft aus Champrosay besitzt, ist hierdurch (und durch die Erwerbung von 4 Handzeichnungen, die Wiedererwerbung der Faust-Lithographien sowie einer Serie von frühen politischen Karikaturen) neben Oskar Reinhart zur wichtigsten Delacroix-Sammlung außerhalb Frankreichs geworden — trotz der reichen amerikanischen Bestände. Hier wird weiterzubauen sein, zumal der geniale Franzose bei uns zwar berühmt, aber immer noch so gut wie unbekannt ist. In seiner schimmernd hellen Farbigkeit, die an gewisse Tiepolo-Skizzen erinnert, nimmt das Bild zugleich einen Großteil der späteren französischen Malerei von Renoir bis Bonnard vorweg.

Edgar Degas, Drei Tänzerinnen, Kohle, Rötel und weiße Kreide auf Pauspapier, 51:48 cm, signiert oben rechts (Abb. 4). Ankauf aus der ehemaligen Sammlung Oscar Schmitz, in die es als persönliches Geschenk von Durand-Ruel gelangt war. Nr. 26 des Katalogs The Oscar Schmitz Collection von Wildenstein. Abgebildet u. a. auch in Denis Rouart, Degas dessins, Paris 1948, Tafel 13.

Das bildmäßig „à trois crayons“ ausgeführte Blatt gehört zu den bekanntesten Degas-Zeichnungen aus dem Themenkreis des Balletts. Wie viele seiner Einzelstudien und Kompositionsvorzeichnungen, die er durch die Verwendung von Pauspapier aus kleinen „Naturaufnahmen“ ins große Format und zu schlagender Einfachheit steigerte, hat Degas diese Konfiguration von Köpfen und Armen in mehreren endgültigen Bildfassungen verwandt — so in dem großen Ölbild der Chester Dale Collection, die sich jetzt in der Nat. Gall. in Washington (Kat. S. 39) befindet, ferner in dem Pastell des Museums in Toledo, Ohio, abgebildet im Katalog 1939, S. 224. Die angeschnittene Figur vorn links erscheint auch in dem Pastell der Kunsthalle Bremen (ehem. Sammlung A. W. Heymel).

Franz Marc, Reh im Blumengarten. Leinwand, 55:76 cm, unten rechts monogrammiert (Abb. 3). Ankauf. Vgl. Alois Schardt, Franz Marc, Berlin 1936, S. 114 f., Abb. S. 114. Durch die Erwerbung dieses 1913 gemalten Marc-Bildes hat die Bremer Expressionisten-Sammlung neben dem „Mohnfeld“ von van Gogh, der „Toten Mutter“ von Munch und den verschiedenen Paula-Modersohn-Werken einen neuen bedeutsamen Akzent erhalten. Es gibt wenig Bilder von Marc, die wie dieses die ganze Formenlehre seiner Kunst und ihre lyrische Ausdruckstiefe verbinden mit einer bis in den letzten Winkel der Bildfläche malerisch durchgestalteten Farbigkeit, die die ganze Leinwand mit einem glasfensterhaften Leuchten erfüllt (s. Abb.).

Weitere Erwerbungen der Gemäldegalerie (in Auswahl):

Simon de Vlieger, Marine, Holz, 85:130 cm; Ankauf aus Slg. Lürmann, Bremen,

Anton Raphael Mengs, Bildnis des hannoverschen Architekten, Joh. Dietr. Neumann, in Rom gemalt. Leinwand, 72:59,5 cm, Ankauf aus brem. Privatbesitz. (Aus dem Jubiläums-Fonds.)

Julius Schnorr von Carolsfeld, Bildnis der Mathilde Winz, Holz, 36:27 cm; Ankauf aus dem Jubiläums-Fonds. Um 1825 gemalt, wie aus den Lebensdaten der Dargestellten hervorgeht.

Horace Vernet, Mazeppa. Leinwand, 32,5:40 cm. Ankauf. Bez. u. r.: Vernet 1826, Skizze zu den beiden großen Bildern im Museum zu Avignon (Kat. 1909, Nr. 417, 418). *Eugène Delacroix*, Valentins Tod (nach Goethes Faust), Leinwand, 82:65 cm; bez. u. r.: Eug. Delacroix 1847 (zwanzig Jahre nach den Faust-Lithographien) Robaut No. 1008. Ehem. Slg. Gerstenberg, Berlin; Ankauf aus brem. Privatbes. (Aus dem Jubiläums-Fonds.) — Eine ausführliche Publikation dieses Bildes wird vorbereitet.

Franz Krüger, Parade in Potsdam, Öl auf Papier auf Pappe, 35:55,5 cm. Ankauf. Skizze zu dem Gemälde von 1849 im Winterpalais zu Leningrad.

Georg Ferdinand Waldmüller, Bildnis eines Herren mit Schnauzbart, Leinwand, 60:48 cm, bez. unten links: Waldmüller 1856. Geschenk des Herrn H. Glosemeyer.

Alfred Sisley, Allee bei Louveciennes, Leinwand, 45,5:55,5 cm, bez. u. r.: Sisley. Ankauf. Entstanden 1872/73.

Lovis Corinth, Rivieralandschaft (Mentone), Leinwand, 43:62 cm; bez. u. l.: Lovis Corinth 1913. Ankauf aus brem. Privatbesitz. S. Kat. Zürich 1917, S. 33.

Ders., Bildnis des Schriftstellers Carl Bulcke, Pappe 71,5:50 cm; bez. o. r.: Lovis Corinth 1918, und o. l.: Bulcke mein Landsmann. Ankauf.

Ders., Skizze zu „Odysseus' Kampf mit den Freiern“, Pappe, abgetrennte Rückseite des Bildnisses Bulcke. Ankauf.

Maurice de Vlaminck, Seinelandschaft, Leinwand, 80:100 cm, bez. u. r.: Vlaminck. Ankauf aus brem. Privatbes. Entstanden um 1908.

Elisée Maclet, Kathedrale von Rouen, Leinwand, 61,5:50,5 cm, bez. Mitte l.: Maclet. Ankauf aus brem. Privatbesitz (aus dem Jubiläums-Fonds). Maclet war ein Freund und Altersgenosse von Utrillo.

Emil Nolde, Abendwolken, Leinwand, 72:87 cm, bez. u. r.: Emil Nolde. Ankauf.

Hans Purrmann, Stilleben mit gotischer Holzmadonna, Pappe 124:89 cm. Geschenk eines Basler Kunstfreundes.

Werner Gilles, Uralte Landschaft, Leinwand, 40:57 cm, bez. u.: Gilles. Ankauf.

Rolf Nesch, Nachtvogel, dreiteiliger Metalldruck in Farben auf Papier. 130:155 cm. Ankauf.

Erwerbungen der Skulpturensammlung:

Gerhard Marcks, Zehspieler, Bronze, Höhe 24 cm. Ankauf.

Ders., Tänzerin, Bronze, Höhe 107 cm. Ankauf.

Hans Wimmer, Bildniskopf der Schauspielerin Maria Wimmer, Bronze, Höhe 28 cm. Ankauf.

Das Kupferstichkabinett der Kunsthalle, das noch immer — trotz seiner schweren Verluste — über 200 000 Blatt Druckgraphik und Handzeichnungen zählt, und dessen hohes Niveau erst kürzlich in der Ausstellung „Geschichte der Lithographie“ demonstriert werden konnte, erfuhr auf beinahe allen Gebieten erfreulichen Zuwachs an Qualität und Zahl. Erwähnt seien in diesem Rahmen nur: ein Skizzenbuch von Ernst Fries; eine große Bildzeichnung von Ferdinand Fellner, „Faust und Mephisto vor der Ermordung Valentins“; ein Bildnis Victor Emil Janssens von Julius Schnorr von Carolsfeld; eine van Gogh-Federzeichnung „La Crau mit dem Mont Majour“; Kokoschka, Lithographienfolge „Der gefesselte Columbus“; Picasso, Radierungsfolge zu Balzac, Le chef-d'oeuvre inconnu; Beckmann, Lithographienfolge, Day and Dream.

Günter Busch

VORTRÄGE UND WISSENSCHAFTLICHE SITZUNGEN DES ZENTRALINSTITUTS FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

APRIL—NOVEMBER 1950

13. SITZUNG, 26. APRIL 1950.

Dr. Lilli Fischel (München): „Die Koburger Passion“, ein Beitrag zur Kenntnis der früh-holländischen Malerei.

Der Vortrag wird in etwas veränderter Form unter dem Titel „Aus dem Kunstkreis Aelbert Ouwaters“ im nächsten Band des Münchner Jahrbuchs für Bildende Kunst veröffentlicht werden.

VORTRAG VOM 17. MAI 1950.

(veranstaltet in Verbindung mit der Theodor-Fischer-Gesellschaft, München).

Architekt Fred Forbat (Stockholm): Städtebau und Wohnungswesen in Schweden.

Nach einer Übersicht über die Zielsetzung städtebaulicher Arbeit im Allgemeinen zeichnete der Vortragende den wirtschaftsgeographischen und demographischen Hintergrund für die Entwicklung des schwedischen Städtebaues. Durch die Rationalisierung der Landwirtschaft steht für die Entwicklung der Städte eine Bevölkerungsreserve zur Verfügung; hieraus ergibt sich das Ausmaß der zukünftigen Urbanisierung des Landes. Es entsteht aber auch die Frage, ob der weitere Zustrom zur Großstadt hingenommen oder ob die kleineren Orte bewußt begünstigt werden sollen, um in ihnen den sozialen und kulturellen Standard zu verbessern.

Nach der Beschreibung der Verhältnisse im Wohnungswesen des Landes sowie eigener Arbeiten über die analytischen und synthetischen Grundlagen der Städteplanung, die dem einzelnen Entwurf jeweils vorauszugehen haben, schilderte Forbat die Grundsätze der Planung, wie sie in Schweden gehandhabt wird: die funktionelle Abstufung des



Abb. 1. Jan Baptist Weenix: Stilleben. Bremen, Kunsthalle (Neuerwerbung)



Abb. 2. Eugène Delacroix: Löwenjagd. Bremen, Kunsthalle (Neuerwerbung)





Abb. 4. Edgar Degas: Drei Tänzerinnen. Bremen, Kunsthalle (Neuerwerbung)

Wegenetzes, die Differenzierung des Stadtbaugebiets, die Schaffung nicht zu großer gesellschaftlicher Einheiten mit der Schule als dimensionierendem Faktor sowie die Zuteilung von gewissen Arbeitsgebieten an diese Wohngebiete.

Auf die eigentlich künstlerischen Aspekte des Themas übergehend deutete der Vortragende die Entwicklung der Formelemente im Stadtbau der letzten 30 Jahre an. Die vorher entwickelten Grundsätze wurden an zahlreichen Beispielen demonstriert, ebenso die Entwicklung der Baugruppe vom reinen Zeilenbau und dem schwedischen Punkthaus zu reicheren Raumbildungen; auch auf den soziologischen Aspekt der Frage der Hausform wurde eingegangen. Leitmotiv des schwedischen Städtebaues ist die Vermenschlichung aller Bauformen; dies wurde zum Schluß mit Bildern aus Schulen, Parkanlagen und anderen öffentlichen Bauten belegt.

14. SITZUNG, 24. MAI 1950.

Dr. Lisa Schürenberg (Freiburg/Br.): *„Die romanischen Kirchenfassaden Aquitaniens.“*

Die romanischen Kirchenfassaden des französischen Südwestens, die meist, nicht ganz zutreffend, als poitevinische bezeichnet werden, haben ihr Entstehungsgebiet in den alten aquitanischen Provinzen Poitou, Aunis, Angoumois und Saintonge, während das Bordelais wohl die verschiedenen Typen aufnimmt, aber kaum einen Anteil an ihrer Ausbildung hat. Da es an historisch gesicherten Daten fehlt, sind die einzelnen Monumente wie ihre Abfolge in der Fachliteratur sehr unterschiedlich beurteilt worden. Nur Paul Frankl (Handbuch der Kunstwissenschaft) hat versucht, das Problem auf stil-kritischem Wege zu lösen; die von ihm vorgeschlagene Abfolge der Typen und Formen steht jedoch im Widerspruch zu den Tendenzen, die sich in allen anderen Landschaften aufzeigen lassen. Die Vortragende hält es deshalb für notwendig, die Frage von neuem aufzurollen und auch die Plastik in die Betrachtung einzubeziehen, soweit sie als Architekturplastik den gleichen Formgesetzen wie die Baukunst unterliegt. Es wurde versucht, Ausbildung und Wandel der aquitanischen Fassaden, ihrer architektonischen Gliederung und ihrer dekorativen Plastik in den allgemein abendländischen Stilablauf einzuordnen. Der Vortrag ist für die Drucklegung vorbereitet.

VORTRAG VOM 30. JUNI 1950.

Sir Kenneth Clark (London): *„Paolo Uccello and Modern Art.“*

Der Vortragende betonte zunächst den zutiefst unnaturalistischen Charakter von Uccellos Perspektive. Von streng mathematischen Grundlagen ausgehend, strebt diese Perspektive die abstrakte Vollendung mathematischer Lehrsätze an. Zu diesem abstrakten oder symbolischen Charakter tritt Uccellos mittelalterliches Interesse an dekorativer Bildmusterung und seine lange Erfahrung als Mosaizist und Glasmaler. Hieraus erklärt es sich, daß Uccello mit Hilfe seiner mathematischen Kenntnisse nicht so sehr die Tiefe des Raumes darstellt als vielmehr Formen schafft und miteinander verbindet, die immer mehr den Charakter des Phantastischen und Unnaturalistischen tragen. Hierauf wurde Uccellos Entwicklung mit der von Seurat verglichen; auch diesen bewegt

ein ähnliches mathematisch-wissenschaftliches Interesse dazu, sich vom Naturalistischen zu entfernen und in der „Grande Jatte“ eine Reihe von Formen zu schaffen, die denen in Uccellos Kampf von S. Romano durchaus vergleichbar sind. Seurats Spätstil wurde die Voraussetzung für eine Richtung ungegenständlicher Malerei.

Der Vortragende zeigte hierauf Arbeiten von Picasso und Juan Gris aus ihrer zweiten kubistischen Periode und verwies auf die unübersehbare Ähnlichkeit mit Details von Uccello. Es wurde aber betont, daß selbst Picassos abstraktestes Werk immer noch auf den Bereich ästhetischen oder visuellen Erlebens zurückgeht, d. h. auf eine weit weniger befriedigende Grundlage als die symbolisch konzipierende Ästhetik des Mittelalters, in der Uccellos Kunst begründet war.

VORTRAG VOM 31. JULI 1950.

Dr. John Pope-Hennessy (London): „Matteo di Giovanni.“

WISSENSCHAFTLICHE SITZUNGEN ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG „ARS SACRA“

In der Eröffnungsansprache zur ersten Sitzung dieser Reihe wies Prof. Dr. L. H. Heydenreich auf den einzigartigen Wert der Ausstellung „Ars Sacra“ hin, die den meisten unserer Generation zum ersten und wahrscheinlich einzigen Male einen Überblick von weitestem Umfang über die frühmittelalterliche Kunst gebe. Dieser Überblick, dessen Zustandekommen und Aufbau neben dem Entgegenkommen der Leihgeber vor allem dem Wissen und der Tatkraft Albert Boecklers zu verdanken seien, enthalte zugleich alle Möglichkeiten zu einem neuen Einblick: vom Sichtbarwerden der Formzusammenhänge über die Vorgänge der Typenwanderung und Typenwandlung bis zu den Problemen der Stilgeschichte und der Ikonologie. Das Gesamtbild, das vor dem Besucher der Ausstellung erstehe, lasse Entstehungsmöglichkeit und Entstehungsweise, Sinn und Bedeutung dieser Kunst auf das Eindrucksvollste hervortreten.

Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte wolle mit der Reihe Wissenschaftlicher Sitzungen, die es im Sommer und Herbst 1950 veranstaltet, die Gelegenheit bieten, innerhalb dieser Zusammenhänge Wissen und Nichtwissen der kunstgeschichtlichen Forschung neu zu überprüfen. Es habe sich bemüht, bedeutende Sachkenner zu einem Forum zu versammeln, vor dem die Themenkreise der Ausstellung und damit zusammenhängender wichtiger Fragen erörtert werden sollten. Die materielle Basis für diese Veranstaltungen haben großzügige Stiftungen geschaffen: Herr Rudolf August Oetker hat es ermöglicht, deutsche Fachgenossen einzuladen; aus einer Zuwendung der Education und Cultural Relations Division des Amerikanischen Hochkommissariats konnten die Ausgaben für die ausländischen Gäste bestritten werden. Beiden Spendern gilt der aufrichtige Dank des Instituts.

15. SITZUNG, 28. JULI 1950.

Dr. Hermann Schnitzler (Köln): Die Lorsch'schen Elfenbeintafeln.

16. SITZUNG, 2. AUGUST 1950.

Prof. Dr. Percy Ernst Schramm (Göttingen): „Herrschaftssymbolik des Mittelalters.“

17. SITZUNG, 9. AUGUST 1950.

Prof. Dr. K. H. Usener (München): „Zur Lütticher Buchmalerei um 1100.“

Die Vorträge der Herren Schnitzler, Schramm und Usener werden im nächsten Band des Münchener Jahrbuchs für Bildende Kunst erscheinen.

18. SITZUNG, 16. AUGUST 1950.

Prof. Dr. Geza de Francovich (Rom): „Die Bedeutung der syrischen Komponente in der Entwicklung der mittelalterlichen Malerei in Byzanz und im Westen.“

Der Vortrag wird in einem der nächsten Hefte der Zeitschrift „Commentari“ veröffentlicht werden.

19. SITZUNG, 23. AUGUST 1950.

Dr. Hansmartin Decker-Hauff (Stuttgart): „Die Symbolik der deutschen Reichskrone. Imperium Romanum und Civitas Dei bei den deutschen Reichsinsignien.“

Die nur mit Steinen besetzten Stirn- und Nackenplatten der Reichskrone lassen sich nach Anordnung und Zahl der Steine und in Übereinstimmung mit zeitgenössischen Quellen als Symbole des Neuen bzw. Alten Bundes deuten, während die figuralen Emailplatten den Begriff des Rex Propheta illustrieren. Damit wird der Träger der Krone als zugleich weltliches und geistliches Haupt des Imperiums ausgewiesen. Die Krone war ferner von Anfang an für das Aufstecken des Bügels eingerichtet und demnach für eine Doppelverwendung als Kaiser- und Königskrone gedacht. Aus diesen Beobachtungen ergibt sich, daß sie wahrscheinlich für ein bestimmtes historisches Ereignis, nämlich die Krönung von 962, angefertigt wurde.

VORTRAG VOM 21. AUGUST 1950.

Dr. Charles R. Morey (Rom): „A Spanish Romanesque Reliquary.“

Der Vortrag ist in den „Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia“ Serie III, Band XXI, publiziert worden.

20. SITZUNG, 30. AUGUST 1950.

Prof. Dr. Josef Déer (Bern): „Der Ursprung der Bügelkrone.“

Der Vortrag ist in etwas veränderter Form in der Zeitschrift „Schweizer Beiträge für allgemeine Geschichte“ VIII, 1950, erschienen.

21. SITZUNG, 6. SEPTEMBER 1950.

Prof. Dr. Carl Nordenfalk (Stockholm): „Der Meister des Registrum Gregorii.“

Der Vortrag wird im Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst veröffentlicht werden.

22. SITZUNG, 13. SEPTEMBER 1950.

Dr. Walter Oakeshott (Winchester): „The Artists of the Winchester Bible, and their techniques“.

Die Winchester Bibel ist für die Technik der Buchmalerei des 12. Jahrhunderts besonders aufschlußreich, zum Teil weil sie nicht vollendet wurde und Initialen jeder Arbeitsphase enthält: roh vorgezeichnet, im Detail gezeichnet, Zeichnung und Goldgrund vollendet, aber weiter nichts hinzugefügt, halb bemalt und schließlich vollendet, zum Teil weil es sich um Künstler von so individueller Arbeitsweise handelt, daß sie sich leicht voneinander unterscheiden lassen. „Frühe“ Arbeiten, in denen das Gold in dünnen Streifen von verhältnismäßig körniger Oberfläche angebracht ist, stehen den „späten“ gegenüber, in denen das Gold wie auf zeitgenössischen byzantinischen Mosaiken als hochpolierter Hintergrund für die Figuren verwendet wird. In jeder Periode können wiederum mehrere Hände nachgewiesen werden. Die Analyse unvollendeter Arbeiten zeigt, daß die Entwürfe eines Meisters oft von einem anderen vollendet wurden, wobei der erste Meister entwarf und zeichnete (oder zuweilen entwarf und den Goldgrund vollendete) und eine spätere Hand Gewänder, Gesichter und Ornamente malte (und oft während des Arbeitsganges umzeichnete).

Weiterhin beschrieb der Vortragende ein von Fritz Saxl (†) entwickeltes Verfahren, mit dessen Hilfe es möglich wurde (nachdem Röntgen- und Ultraviolett-Bestrahlung ergebnislos waren), die unter der Malerei liegenden Vorzeichnungen festzustellen, indem eine Lichtquelle gegen die Initialen gehalten und dagegen photographiert wurde. Es wurden hierbei zahlreiche Beispiele mehr oder weniger starker Umarbeitung während des Bemalens der Vorzeichnung festgestellt, die sich zuweilen auf den ganzen Entwurf erstrecken, zuweilen nur auf Gesichte und Hände. Die weitere stilistische Analyse zeigt Gehilfen am Werk, die dem Stil des Meisters sehr eng folgen, sie benutzen dieselben „Formeln“ für Gewandentwurf und Gesichtstypen, verraten sich aber durch schwächere Ausführung und gelegentlich durch ihr Unvermögen, die feinen Manierismen nachzubilden, die die eigenhändigen Arbeiten des Meisters auszeichnen.

Teile des Vortrags wurden in Dr. Oakeshotts Buch „The Artists of the Winchester Bible“ (London 1945) veröffentlicht.

23. SITZUNG, 20. SEPTEMBER 1950.

Prof. Dr. Erich Meyer (Hamburg): Mittelalterliche Bronzetürzieher.

Gegenstand des Vortrags bildeten die bronzenen Tierköpfe (gewöhnlich Löwenköpfe) mit Ringen im Maul, von denen sich etwa 450 an den Türen mittelalterlicher Kirchen Europas erhalten haben. Da sie bisher niemals wissenschaftlich behandelt worden sind, sah der Vortragende seine Aufgabe darin, ihre Entwicklung vom Karolingischen bis zur Spätgotik in großen Zügen zu skizzieren und zugleich zu zeigen, daß ihre Hersteller — die Metallgießer — untereinander in enger Verbindung gestanden haben müssen, so daß ihre Werke sich zu Gruppen zusammenschließen und man von „Typen“ und „Typenwanderungen“ sprechen kann.

Der in karolingischer Zeit durch antike Vorbilder in das Abendland eingeführte Tierkopf wird in der Ottonik zur naturfernen, ins Dämonische gesteigerten Maske umgestaltet. Diese erfährt im 11. und 12. Jahrhundert vielfache Umbildungen. Häufig begegnen an weit von einander entfernten Orten, z. B. in Frankreich, Italien, Deutsch-

land, Polen usw., Exemplare des gleichen Typs, was sich daraus erklärt, daß sie alle auf die gleiche Quelle zurückgehen, auf Lothringen, das während des frühen Mittelalters das Zentrum des europäischen Bronzegusses war. — Gegen Ende des 11. Jahrhunderts wird der auf dem Weg über Byzanz in den Norden eingedrungene naturnahe, antikisierende Löwenkopf wieder aufgenommen. Er geht im 12. Jahrhundert neben den älteren Formen her und verdrängt diese im 13. Jahrhundert fast ganz. — Nur in den germanischen Ländern lebt die Produktion bis in die Hoch- und Spätgotik fort. Deutschland, in dem schon während der ersten Hälfte des Mittelalters der Türzieher seine weiteste Verbreitung gefunden hatte, befriedigt vom 13. Jahrhundert an den (geringen) Bedarf seiner Nachbarländer. Innerhalb Deutschlands verlagert sich um die Mitte des 14. Jahrhunderts die Produktion vom Norden nach dem Süden (Nürnberg und Augsburg). Von ihren norddeutschen Vorgängern unterscheiden sich die süddeutschen Arbeiten dadurch, daß sie vom naturähnlichen Löwenkopf wieder abrücken und frühmittelalterliche Züge (in grotesker oder dekorativer Umbildung) aufgreifen. Der Vortrag soll in erweiterter Form als Buch durch den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft publiziert werden.

24. SITZUNG, 27. SEPTEMBER 1950.

Prof. André Grabar (Paris): „Die islamische Kunst und die Byzantinische Renaissance unter den Mazedoniern“.

Während der Renaissance unter den Mazedoniern (9.—10. Jahrhundert) hat der Islam einen gewissen Einfluß auf die byzantinische Zivilisation und Kunst ausgeübt. Die ersten Zeugnisse dieses Einflusses reichen bis in die Regierungszeit des Theophilos zurück, der in der Nähe von Konstantinopel einen Palast erbauen ließ, dessen Vorbild eine Kalifenresidenz in Bagdad war. Die Beschreibungen des neuen Palastes von Basilius I. lassen ebenfalls eine Architektur und einen Dekor ahnen, die mit den abbassidischen Denkmälern verwandt sein müssen.

Gleichzeitig wird die offizielle Kaiserkunst durch neue Themen bereichert (der Kaiser jagt Hasen und nicht mehr Löwen; der Kaiser wohnt einer Darbietung von Tänzerinnen und Akrobaten bei), die aus der muselmanischen Kunst kamen und die einen neuen Geist in den Bilderkreis des Kaiserpalastes einführten. Anstatt sich als politische Propagandakunst an die Massen zu wenden, wird die Kunst zum Vergnügen des Fürsten geschaffen. Das erstere entspricht den Traditionen des Reiches am Ende der Antike; die zweite, aus orientalischen Anregungen erwachsende Kunstweise paßt zu der mittelalterlichen Monarchie von Byzanz.

Diese gefällt sich auch darin, eine neue äußere Erscheinung anzunehmen. Seit dem 10. Jahrhundert besonders ahmt die Mehrzahl der Hoftrachten die Galakleidung der muselmanischen Höfe nach. Diese Bekleidungsmoden gehen mit der Verbreitung von Stoffen mit orientalischem Dekor zusammen, die zwar zum großen Teil aus den kaiserlichen Werkstätten in Konstantinopel kommen, aber auf mehr oder weniger gleichzeitige muselmanische Stoffe zurückgehen.

Die dekorativen Muster der Stoffe beeinflussen ihrerseits die Illustrationen der Handschriften (Schmuckbilder und ornamentale Initialen), während andere muselmanische Werke, wahrscheinlich Gegenstände aus kostbaren Metallen, mit und ohne Email, den Produkten der byzantinischen Kunstindustrie ihren Stempel aufdrücken: Goldschmiedearbeiten in Aedicula-Form, liturgische Geräte und ihre Nachahmung in der Malerei (ornamentale Architekturen der Kanontafeln der Evangelien). Dieser Einfluß erstreckt sich auch auf den Schmuck der Bauwerke (glasierte Ziegel als Wandbekleidung, skulptierte Ornamente).

Der orientalisierende Strom des muselmanischen Einflusses ist in Byzanz, durch den Hof begünstigt, in der hier betrachteten Epoche ziemlich stark; dennoch ist sie eine Periode der Renaissance der antiken Kunst. Beide Tendenzen sind gleichzeitig und zeigen sich manchmal in denselben Werken. So läßt sich die Kunst (und die ganze byzantinische Kultur) in der Zeit der Mazedonier verstehen als ein griechischer Grund, der mit orientalischen Elementen durchsetzt ist. Jener stellt die byzantinische „Konstante“ dar, diese ermöglichen es, jeweils den wechselnden Grad der Orientalisierung von Byzanz zu messen.

25. SITZUNG, 18. OKTOBER 1950.

Prof. Dr. Gregor Paulsson (Uppsala): *„Die zwei Quellpunkte der französischen romanischen Skulptur. Versuch einer psychologischen und soziologischen Interpretation“*.

Die bisherigen Versuche, die französische Plastik um und nach 1100 in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit zu begreifen und damit zu datieren, sind nach Ansicht des Vortragenden daran gescheitert, daß sie zu ausschließlich von formalen Kriterien ausgingen und andere Gesichtspunkte wie die Soziologie der Bauherren und das Programm der Skulpturen vernachlässigten. Der Vortragende sieht die Quellpunkte dieser Kunst einerseits in Cluny und den kluniazensischen Klöstern, andererseits im Hof von Toulouse. Von Cluny werden u. a. Autun und Vezelay bestimmt; diese Kunst trägt belehrenden, ja missionarischen Charakter, während sich im Stil von Toulouse Prunk und Zeremonie des höfischen Lebens bemerkbar machen. Auch das so verschiedene Verhältnis zur Antike steht im Zusammenhang mit der strengen, jenseitsbezogenen Haltung des Ordens bzw. dem sinnenfreudigeren Milieu des Grafenhofes.

Der Vortrag wird in erweiterter Form gedruckt werden.

VORTRAG VOM 29. NOVEMBER 1950.

Dr. Bernhard Degenhart (München): *„Mittelalterliche Zeichnungen“*.

Der Vortrag wird in erweiterter Form im Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst erscheinen.

DAS STUDIUM ORIENTALISCHER KUNST IM HEUTIGEN DEUTSCHLAND

Unter orientalischer Kunst ist zu verstehen 1. die Kunst des islamischen Bereichs, 2. die Kunst Vorder- und Hinterindiens sowie Indonesiens, 3. die Kunst Zentral- und Ostasiens. Der Alte Orient ist also nicht eingeschlossen. Da diese Forschungsgebiete in Deutschland nicht stark gepflegt werden, erscheint es um so notwendiger, die vorhandenen Studienmöglichkeiten zu ermitteln und bekanntzugeben. Die folgende Übersicht beruht auf einer an alle in Betracht kommenden deutschen Universitäten, Technischen und Kunst-Hochschulen, Museen, Forschungsinstitute und Bibliotheken gerichteten Umfrage und gibt die Antworten (soweit solche erfolgt sind und keine Fehlanzeigen enthielten) ohne Nachprüfung wieder. Leider sind die Fragen nicht immer vollständig und genau beantwortet worden, vielfach verhinderte Personalmangel eingehende Angaben und zeitraubende Nachforschungen, besonders bei den Bibliotheken. Von vielen Instituten der Ostzone kam auch auf wiederholte Anfrage keine Antwort, da z. T. entsprechende Verbote bestehen. Die Adressen der unten erwähnten Institute sind größtenteils aus dem Deutschen Kunst-Adreßbuch (Berlin: Kaupert-Verlag 1949) zu entnehmen, auch ist der Unterzeichnete zu Auskünften gern bereit. Privatsammlungen sind nicht berücksichtigt. — Abgeschlossen am 1. November 1950.

I. HOCHSCHULEN

1. FACHVERTRETER FÜR ORIENTALISCHE KUNST

Berlin, Humboldt-Universität: Ernst Kühnel, Dir. d. Islam. Abt. d. ehem. Staatl. Mus., Prof. m. vollem Lehrauftrag: islamische Kunst (z. Zt. beurlaubt).

Bonn, Univ.: Kurt Erdmann, Gastprof., Hon.-prof. a. d. Univ. Hamburg: sassanidische und islamische Archäologie und Kunstgeschichte.

Halle, Univ.: Heinz Mode, Dir. d. Inst. f. Altertumswiss.: indische Kunst, bes. Induskultur, und vorderorientalische Archäologie. — Hans Kahns, Dir. d. Landesgalerie Sachsen-Anhalt a. d. Moritzburg: Lehrauftrag für Museumstechnik, Graphik und ostasiatische Kunst. (Vgl. Kunstchronik II, 1949, S. 265 f.)

Heidelberg, Univ.: Priv.-Doz. Katharina Otto-Dorn: Lehrauftrag f. islamische Archäologie und Kunstgeschichte. — Priv.-Doz. Dietrich Seckel: Lehrauftrag für ostasiatische Kunstgeschichte.

Karlsruhe, TH.: Oscar Reuther, ehem. ord. Prof. f. Gesch. d. Baukunst, TH. Dresden: Lehrauftrag. (Islamische und indische Architektur.)

Köln, Univ.: Priv.-Doz. Werner Speiser, Leiter des Museums f. ostasiatische Kunst der Stadt Köln: Lehrauftrag für ostasiatische Kunst.

München, Univ.: Max Loehr, Kustos am Museum für Völkerkunde: Lehrauftrag für ostasiatische Kunst.

2. VORLESUNGEN ANDERER LEHRKRÄFTE

(im Rahmen orientalistischer Fächer, der allgemeinen Kunstgeschichte, an den TH. auch der Baugeschichte).

Darmstadt, TH.: H. G. Evers (Kunstgeschichte).

Dresden, TH.: Eberhard Hempel (Gesch. d. Baukunst).

Düsseldorf, Staatl. Kunstakademie: J. Heinrich Schmidt (islamische Kunst).

Göttingen, Univ.: Alfons Maria Schneider (byzantin. u. frühislam. Architektur- und Kunstgesch.). — Ernst Waldschmidt (indische Archäologie und Kunstgesch.).

Hamburg, Univ.: Ludwig Alsdorf: Archäologie und Kunstgeschichte Vorderindiens.

Hannover, Th.: islam. Baukunst.

Mainz, Univ.: Helmuth Scheel: islam. Kunst. — Viktoria v. Winterfeldt-Contag: ost-asiatische Kunst.

II. MUSEEN

Altenburg, Schloßmuseum f. Stadtgesch. u. Kunstgewerbe: Keramik aus China (etwa 250 Stücke, meist Ch'ing-Zeit) und Japan (etwa 65 Stücke, bes. Imari-Porzellan des 18. Jhs.). Figürliche chin. Porzellane geringer Qualität, vor allem Kuanyin-Figuren. Chin. Specksteingefäße und -figuren. (Mitteilung von dritter Seite.)

Berlin, Ehem. Staatl. Museen: Islamische Abt. (Dir.: Ernst Kühnel): Sassanidische Kunst Irans, Kunst der islamischen Länder; über 7000 inventarisierte Objekte, dazu nicht inventarisierte Grabungsfunde; Stein-, Stuck-, Holz-, Elfenbein-, Glas-, Metallgegenstände, Keramik, Buchkunst, Teppiche, Stoffe. Großenteils in Celle und Wiesbaden verlagert. — Ostasiatische Abt.: Bestände teilweise in Celle (s. u.), teilweise Verbleib unbekannt.

Berlin, Schloßmuseum: islamisches und ostasiatisches Kunstgewerbe; ein Teil der islam. Sammlung z. Zt. in Wiesbaden; im Museum islam. Stoffe und etwas Keramik, bes. chin. Porzellan.

Braunschweig, Städt. Mus.: völkerkundliche Sammlung, u. a. Kunstgewerbe aus Indien und Indonesien (etwa 1470 Stücke, bes. Holzplastik und Textilien), China (etwa 300 Stücke, bes. Keramik, Kleinkunst, Malerei), Japan (etwa 300 Stücke, wie China), Vorderasien (etwa 100 Stücke); Qualität ungleich.

Bremen, Kunsthalle: im Kupferstichkabinett japanische Holzschnitte (etwa 350), Handzeichnungen (etwa 100) und illustrierte Bücher mit Orig.-Holzschnitten (etwa 250); Qualität gut.

Celle, Kunstgutlager im Schloß: große und wertvolle Bestände aller Teilgebiete der orientalischen Kunst aus den Staatl. Museen Berlin, u. a. wesentliche Teile der ostasiatischen und islamischen Sammlung. Verpackt und nicht zugänglich; gelegentlich Teilausstellungen.

Coburg, Kunstsammlungen auf der Veste C.: einige Stücke islamischen, chinesischen u. a. orientalischen Kunstgewerbes.

Essen, Folkwang-Museum: etwa 100 Nummern vorderasiatischen, islamischen, indischen und ostasiatischen Kunstgewerbes, auch javanische Schattenspielfiguren.

Frankfurt, Skulpturensammlung der Städt. Galerie (Liebighaus): orientalische Stein-, Ton-, und Holzplastik, Reliefs, Frescofragmente. Nicht zugänglich.

Frankfurt, Museum für Kunsthandwerk: Kunstgewerbe aus Ostasien (größere Bestände), aus dem islamischen und dem indischen Kunstkreis (Beispiele). Nicht zugänglich.

Frankfurt, Städt. Mus. f. Völkerkunde: Asiat. Abt. (jap. Netsuke und Masken), Indonesische Abt. (Java: Krisse, Bronzen, Goldschmuck).

Frankfurt, China-Institut: kleinere Bestände chinesischer Kunst; Ordnung und Überprüfung läuft.

Freiburg, Städt. Sammlungen: große völkerkundliche Abt. (magaziniert), enthaltend: etwa 2300 Stücke aus den asiatischen Hochkulturen, etwa 2150 Stücke aus der asiatischen Kultur und Islam-Kultur; darunter z. T. künstlerisch und kunsthandwerklich bemerkenswerte Arbeiten.

Göttingen, Institut für Völkerkunde an der Univ.: auch Kunstgegenstände aus China, Japan, Vorder- und Hinterindien, Tibet, Malaiischem Archipel; Vorderasien schwach vertreten. In Schau- und Studiensammlung zugänglich.

Gotha, Landesmuseum: trotz Kriegseinbußen bemerkenswerte Sammlung ostasiatischer Kunstgegenstände älterer und neuerer Zeit (u. a. Kleinplastik). (Mitteilung von dritter Seite.)

Halle, Städt. Museum für Kunst und Gewerbe (Moritzburg): in der Graphischen Sammlung japanische Holzschnitte.

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe: etwa 3000 Stücke islamischer, indischer, ostasiatischer, Luristan- und Ordos-Kunst; Bronzen, Keramik, Lack-, Steinarbeiten, Plastik, Buchkunst, Graphik, Malerei. Leiter: Martin Feddersen und Peter W. Meister.

Hamburg, Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte: einzelne Objekte aus dem islamischen, indonesischen und ostasiatischen Bereich. (Verpackt.)

Hannover, Kestner-Museum: kleine islamische Abteilung (Fayence, Glas, Münzen, Bucheinbände, Stoffe).

Heidelberg, Josefine und Eduard von Portheim-Stiftung: völkerkundliche Sammlung, die auch Kunstgegenstände aus China, Japan, Indien und Indonesien enthält.

Karlsruhe, Badisches Landesmuseum: Abt. f. Kunstgewerbe: islam., chines., japan. Keramik, Lack- und Metallarbeiten; etwa 1000 Nrn. mittlerer Qualität. — Waffenabteilung: türkische Rüstkammer d. Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden, etwa 300 Nrn. guter Qualität, z. Zt. in Salem (Baden), Markgräfl. Verwaltung.

Kassel, Staatliche Kunstsammlungen: ostasiat. Porzellan (Einfuhrware d. 18. Jhs., guter Durchschnitt); Waffen aus der Türkenbeute von Semlin 1713; einige türkische Gläser.

Kiel, Universitätsbibliothek: besonders gepflegte Sammlung orientalischer Schattenspiele.

Köln, Städt. Museum für ostasiatische Kunst: umfangreiche und bedeutende Sammlung von Werken der chinesischen, koreanischen und japanischen Kunst (Malerei, Plastik, Kunstgewerbe), mehr als 5000 Nrn. Leiter: Dr. Werner Speiser.

Leipzig, Deutsches Buch- und Schriftmuseum: eine Anzahl chinesischer Schriftrollen (magaziniert).

Mannheim, Völkerkundliche Sammlungen der Städt. Museen (Zeughaus): chinesische, tibetanische, japanische, islamische sowie kleinere indische und indonesische Bestände. Konservator: Dr. Robert Pfaff-Giesberg.

München, Staatl. Museum für Völkerkunde: islamische, indische und ostasiatische Werke guter Qualität (Plastik, Bronzen, Kunstgewerbe, Teppiche); noch nicht zugänglich. Kustos: Dr. Max Loehr.

München, Staatl. Graphische Sammlung: einzelne indische Miniaturen und chinesische Farbenholzschnitte.

Rastatt, Schloß Favorite: ostasiatische Porzellansammlung (noch verpackt).

Stuttgart, Museum für Völkerkunde (Lindencmuseum): etwa 4—5000 Nrn. Plastik, Keramik, sonstiges Gerät, Schmuck aus dem islamischen, indisch-indonesischen, zentral- und ostasiatischen Bereich; Durchschnittsqualität. Größtenteils noch verpackt.

Wiesbaden, Treuhandverwaltung beim Hessischen Ministerium für Erziehung und Volksbildung: Teile der orientalischen Abteilungen der ehem. Staatl. Museen Berlin; nicht zugänglich. Dietrich Seckel

(Ein zweiter Teil folgt im nächsten Heft.)

REZENSIONEN

HANS SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950: Atlantisverlag. 584 S., 16 Tf., 36 Abb. im Text.

Das sehr dicke Buch ist eine Zusammenfassung älterer Arbeiten des Verfassers, z. T. „unterbaut“ durch Arbeiten seiner „Hörer“ und mit erweitertem Horizont: die „Kathedrale“ — worunter hier abweichend vom gewöhnlichen Sprachgebrauch die gotische Bischofskirche und der dazugehörige Kirchentypus Nordfrankreichs im 12. und 13. Jh. verstanden wird — als „Gesamtkunstwerk“ und als Werk „abbildender Kunst“. Die Einleitung zeigt „das Bild der Kathedrale im Verfall“, d. h. seit den Romantikern und seit Kugler wäre die Forschung des 19. und 20. Jh. im wesentlichen „ohne tieferen Fortschritt“ und „auf einem tiefen Niveau“ (S. 18) geblieben, erst der Verfasser bringt endlich, wie er am Schluß (S. 534) hervorhebt, den „Neubau“, dessen „Aufriß“ von ihm und wenigen anderen 1927—36 erarbeitet wurde, das Ganze „eine große Schlacht“ gegen „die Einseitigkeit des Geistes“ (S. 535) für eine neue „Universität“, die „auch die technischen Wissenschaften in sich einschließen müßte, weil diese sonst abgedrängt von der Theologie und den „freien“ Wissenschaften ein Weltbild zu entwerfen streben, das unzulänglich bleibt“ (S. 538)! Der Verfasser hofft auf die Unkenntnis seines

Publikums, wenn er sagt: „Die abstrakte Stilgeschichte übersieht die konkreten technischen Probleme der Kathedrale, mit denen sie sich nicht abgibt, wodurch sie an die überkommenen Anschauungen Viollet-le-Ducs gebunden bleibt“ (S. 18). Auf vielen Seiten habe ich 1915 (Die niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik, S. 24 ff.) die technischen Probleme eingehend behandelt und bin dabei zu den Ergebnissen gekommen, die gerade die gedachten Anschauungen von Viollet-le-Duc widerlegten. Sedlmayr fälscht hier und andernorts das Bild der Forschung. Um gleich bei den „technischen Problemen“ (S. 513) zu bleiben, so wäre ihre Beurteilung erst durch Sabouret und Pol Abraham „vollständig verschoben worden“. Hierbei erklärt Sedlmayr als ersten „wichtigsten Punkt“: „Ein Kreuzgewölbe mit Graten funktioniert bei sonst gleicher Gestalt nicht anders als eines mit Rippen.“ Eben das gleiche hatte ich schon lange vorher ausführlich dargelegt, ich sagte S. 30 meines oben genannten Buches „man brauchte anstatt des Wortes Rippen nur Grate zu setzen“ usw. In Wahrheit hat Sedlmayr von den technischen Problemen die seltsamsten Vorstellungen, so schreibt er S. 514 den geradezu ungeheuerlichen Satz: „Die Größe des Schubs einer Wölbung ist unabhängig von der Natur des Materials und der Technik seiner Verbindung.“ Hinter diesem nicht zitierten Satz steht in Klammern der Name „Abraham“, bei dem es aber ausdrücklich heißt: „L'épaisseur de la voûte et la densité des matériaux ont une influence considérable.“ Zu den Thesen Sabourets und Abrahams, die Sedlmayr offensichtlich mindestens z. T. nicht verstanden hat, empfehle ich die weisen Darlegungen von Focillon zu beachten (Art d'Occident, Paris 1938, S. 143 ff.). Nach Sedlmayr übersieht die ältere Forschung auch „die konkrete religiöse Funktion und Bedeutung der Kathedrale.“ Zum Beweise dieser falschen Behauptung — vgl. besonders die feinsinnigen Darlegungen von Dehio in Dehio-Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Bd. 2, S. 16/17 — zitiert Sedlmayr einen in ganz anderem Zusammenhang stehenden Satz aus dem Abschnitt „Quellen und Denkmale“ meines 1925 erschienenen Buches über „Die gotische Baukunst in Frankreich“, der außer der religiösen auch die soziale Situation beleuchtet und der die konkrete Überlieferung in ihrer Gesamtheit auf Grund des vorhandenen geschichtlichen Materials charakterisiert, wobei ich vorher ausdrücklich beklage, daß wir aus ihnen „nur sehr wenig über die materiellen und geistigen Grundlagen der Stilbildung erfahren.“ (S. 11) Sedlmayr muß dann später (S. 352) zugeben, daß eine Gestalt wie Suger nicht nur in einer sublimen religiösen Ideenwelt lebte, sondern ein eigenmächtiger Politiker war, Richelieu und Mazarin vergleichbar, ferner behauptet er (S. 361), daß die Kathedralen „als sichtbare Wahrzeichen der französischen Königsmacht aufgerichtet werden“! Mit den Zitaten — sie machen einen recht erheblichen Teil seines Buches aus — ist es bei Sedlmayr mehrfach schlecht bestellt. Gleich im 1. Kapitel, das von der „ursprünglichen Farbigeit der Kathedrale“ handelt, kann man S. 26 folgendes nach Viollet-le-Duc lesen: „so waren an Notre Dame (in Paris) die drei Türen mit ihren Bögen und Bogenfeldern ganz vergoldet... Darüber bildete die Galerie der Könige ein breites, ganz vergoldetes Band.“ Man staunt. Ganz vergoldete Türen mit Bögen und Bogenfeldern? Ganz vergoldete Königsgalerie? In Wirklichkeit steht bei Viollet-le-Duc:

"peintes et dorées" sowie "toute colorée et dorée" (Dictionnaire Bd. 7, S. 109, aber von Sedlmayr ohne Seitenzahl zitiert.) Die geradezu schauderhafte Vorstellung ganz vergoldeter Bauteile im Bilde der von Sedlmayr „ergänzten Kathedrale“ ist also gründlich zu berichtigen. Vergoldung zeigten höchstens Gewandsäume, Schmuckstücke, Kronen und ähnliche Teile, im übrigen überzogen lichte Farben die dekorativen Bauglieder. Die erhaltenen großen Elfenbeingruppen im Louvre mit ihren alten Fassungen können am ehesten unsere Phantasie auf den rechten Weg leiten.

Doch kommen wir zur Hauptsache! Das ist Sedlmayrs „Auffassung des gotischen Kirchenraumes als eines Baldachinraums — die alles weitere trägt“ (S. 10). Was ist ein „Baldachin“? Das Wort stammt vom italienischen „baldacchino“ und bezeichnet ursprünglich einen Seidenstoff aus Bagdad (Baldacco), im übertragenen Sinne das mit und ohne Stützen über einem Thron, einem Altar oder einem Bett angeordnete Schutzdach, den Traghimmel bei Prozessionen usw. Wesentlich zugehörig sind also weder Stützen (bei den fest angeordneten Baldachinen wären sie sogar hinderlich) noch Bögen, denn die Prozessionshimmel sind meist flach und ohne Bögen. Auch für die steinernen Figurenbaldachine sind Stützen keineswegs unerlässlich, es gibt zahllose Baldachine dieser Verwendung ohne Stützen, im ganzen aber überwiegt hier wie bei den Baldachingrabbmätern ein sehr hoher und reich verzierter, turmartiger Aufbau, der das eigentlich Wesentliche ist. Was meint aber Sedlmayr? Man spricht seit alters her von Gewölbejochen, denn damit ist erstens gesagt, daß es sich um Gewölbe handelt und zweitens, daß eine Raumeinheit in einer achsial geordneten Abfolge gleichartiger oder ähnlich konstruierter Einheiten gegeben ist, wobei selbstverständlich ist, daß die Einheiten nicht nur durch die Gewölbe, sondern auch durch Stützen oder sonstige Wandgliederungen als solche gekennzeichnet sind. Die Sedlmayrsche Bezeichnung ist also erstens unnötig, weil es längst ein gutes Wort dafür gibt, und zweitens schlecht, weil der gewöhnliche Wortsinn des „Baldachin“ eine weitgehende Umdeutung erfahren muß, drittens aber völlig unanschaulich, denn der echte Baldachin ist dazu bestimmt, von außen als körperliches Gebilde gesehen zu werden. Die innere Ansicht eines Baldachins aber ist, wenn überhaupt möglich (meistens wird sie aus gutem Grunde äußerst erschwert), völlig sinnlos. Diese unanschauliche, d. h. unkünstlerische Begriffsbildung ist für Sedlmayr ungemein charakteristisch. Er hat geradezu die Sucht, überall neue Begriffe einzuführen und einer ist immer manierierter als der andere. Daß die gotische Kathedrale als Ganzes kein „Baldachinraum“ sein kann, ist ohne weiteres klar, Sedlmayr konstruiert daher eine „Baldachinallee“ (S. 141), *horribile dictu!* Ein Baldachin ist etwas Auszeichnendes, zwei nebeneinander sind daher schon wenig sinnvoll, nun aber gar eine ganze Allee! Aber sieht Sedlmayr überhaupt die gotische „Kathedrale“ wie sie tatsächlich gesehen wird? In der „Kathedrale“ haben wir es zunächst einmal, ganz schlicht ausgedrückt, mit in die Tiefe sich dehnenden und sehr hohen steilen Räumen (Boissérée sprach daher unvoreingenommen und naiv von „Gängen“) zu tun, in denen der im Raum stehende Betrachter die einzelnen Wölbungen gar nicht sieht, er sieht und soll nur die Folge als Ganzes mit ihren perspektivischen, sich überschneidenden und daher optisch schwer zerlegbaren Rippenstrukturen sehen, will er das

einzelne Joch überprüfen, muß er den Kopf tief nach hinten in den Nacken legen. In den Darlegungen über die „Entstehung der Kathedrale“ kommt Sedlmayr noch einmal auf die „Baldachinräume“ zu sprechen und erklärt die „Verselbständigung der Baldachine gegenüber der bisher herrschenden Wand“ (S. 216): durch die Schildbogen des Gewölbes sollen nämlich „die Baldachine zu einem in sich geschlossenen Ganzen auswachsen“ (S. 215). „Es gibt daher“, betont er in Sperrdruck, „wenn man die Entstehung der Kreuzbaldachine verfolgen will, nach den Diagonaldiensten keine Stelle, die wichtiger ist als jene, wo sich die Schildbogenrippe bildet.“ „Schildbogenrippe“ ist eine von Sedlmayrs unanschaulichen Wortbildungen, denn entweder Rippe oder Schildbogen. Die ganze Definition ist charakteristisch dafür, daß Sedlmayr nur begrifflich deduziert, aber nicht sieht, denn in einem hochgotischen Musterbau wie in der Kathedrale von Amiens sind die Gewölbe — ohne sichtbare Schildbögen; es bleibt bei der von Maßwerk und Glasflächen durchsetzten Wand! Es gibt weder im Mittelschiff noch im Querhaus wirkliche Schildbögen. Eine Ausnahme macht nur das erste Joch von Westen gerechnet und zwar in sehr lehrreicher Weise: weil hier an der Fassade wegen der Türme dickere Pfeiler zu bilden waren, mußte ihr Körper mit zahlreichen dünnen Diensten besetzt werden, um ihre sonst starre Masse optisch als dynamisch aktiv erscheinen zu lassen; für diese Dienste brauchte man eine Verwendung und so baute man hier in diesem Joch die einzigen Schildbögen. Sonst sind die seitlichen Fensterrahmenbögen, deren Pfosten genau wie die Fenstermittelpfosten im Triforium aufsetzen, vom Rand der Gewölbe durch ein schmales, aber deutlich sichtbares Wandstück getrennt. Auch um weitere Beispiele wäre ich nicht verlegen. An anderen „gotischen“ Bauten mit Schildbögen (wie z. B. in Chartres und Reims) sind diese sichtbaren Schildbögen ungemein dünn geformt und können mit den weit stärkeren Gurtbögen — zu denen sie doch die entsprechenden „baldachin“konstituierenden Bögen bilden müßten — oder den Rippen in keine gleichwertige Beziehung gesetzt werden. Sie sind optisch nichts anderes als Fugen verhüllende Grenzformen linearen Charakters, die ebenso gut fehlen könnten, während die statisch tragenden Bögen in der Wand verharren. Somit stürzt der „verselbständigte“ Sedlmayrsche „Baldachin“ ein — aber er war nie standfest. Schon die Tatsache, daß die Kämpfer aller „Schildbogen“ wesentlich höher liegen müssen als die der Gurte und Rippen, läßt ein „Baldachinsystem“ nicht zu; es wäre theoretisch nur bei quadratischen Jochen denkbar, aber diese sind im Mittelschiff von vornherein ungotisch. Auch steht es mit den oben bereits erwähnten Diagonaldiensten keinswegs besser. Sie sollen gar „Symptom einer epochemachenden Umwertung des gesamten Raumes“ (S. 209) sein! Wieder sieht Sedlmayr falsch. Er sagt: „Erst wenn Dienste mit diagonal gestelltem Kapitell und schräger Basis auftreten, setzen sich die diagonalen Rippen der Wölbung in eigenen Trägern nach unten fort. Diese schräg stehenden Stäbe sind das erste Glied der Hochwand, das sich nicht mehr an die frontale Parallelschichtung der romanischen Wand hält, und schon darin Anzeichen eines *völlig Neuen* und von *weit in die Zukunftweisenden Bedeutung*“ (S. 209)! In Wirklichkeit kann ich bei zahlreichen Bauten des späten 12. und 13. Jahrhunderts Dienste der Diagonalrippen mit parallel zur Wand gestelltem Kapitell nachweisen. Ich brauche

nur auf Chor und Querhaus in Laon, auf das Langhaus in Lisieux und auf Amiens zu verweisen, wo man es besonders deutlich in den Seitenschiffen an der Außenwand sieht, ebenso aber auch im Mittelschiff. Diese Dinge sind also im Gefüge des gotischen Raumes belanglos, nur der mit allen Möglichkeiten der Konstruktion Vertraute sieht sie überhaupt. Sedlmayrs „Baldachinraum“ ist eine reine Fiktion — bestehen aber bleibt der hinreißende Raumeindruck, auch für den, oder gerade für den, der zum ersten Male eine der großen Kathedralen betritt. Worauf dieser Eindruck eigentlich beruht, gerade das sagt Sedlmayr nicht.

In den steilen hochaufragenden Kathedralräumen lebt eine Dynamik voll lebendigster Intensität: Kraft statt Masse, Spannung statt Gleichgewicht, Bewegung statt Ruhe, Aufstreben statt Lagerung! Davon wäre zuerst zu reden gewesen, denn dieser Wirkung ist jede Körperform, die ganze Wandgliederung und Lichtführung dienstbar gemacht. Alles im geraden Gegensatz zur Antike. Dort lasten und tragen die Bauglieder auch tatsächlich so, wie sie es optisch tun. Im gotischen Raum aber steigen für das Auge alle den wesentlichen Eindruck bestimmenden Strukturglieder aufwärts, während die tatsächlichen Drücke und Schübe genau umgekehrt verlaufen; die gotischen Räume werden nach oben immer lichter und immaterieller und doch lasten oben in Wirklichkeit die gewichtigen Gewölbe und riesigen Dachstühle. Die Fialen im Außenbau sind statisch als Gewichte von erheblicher Bedeutung, für den Eindruck aber verkörpern sie den Hochdrang des Baues. Der Mensch weiß um die Schwere der Materie, im gotischen Bau scheint sie aufgehoben, das Wunder vollzieht sich vor seinen Augen, leicht schwingt sich der Raum dem Lichte entgegen: das ist das Geheimnis der gotischen Transzendenz. Das ist auch der tiefere Grund, warum ein „Baldachinsystem“ mit logisch aufgebauter Struktur von Gurten, Rippen und gleichwertig behandelten Schildbögen in der hochgotischen Kathedrale nicht existiert, es wäre viel zu realistisch, zu wenig transzendent. Weil Sedlmayr dies Urphänomen gotischen Bauens nicht erfaßt hat, gibt er folgende Beschreibung des Aufbaus der Kathedrale von Amiens: „In Amiens aber reichen von den 5 Diensten die beiden jüngsten nur bis zum Ansatz des oberen Wandgeschosses, die beiden mittleren bis zur Deckplatte der Erdgeschoßsäulen und nur der älteste Dienst erreicht von oben bis unten in einem Zug über die Säulen des Erdgeschosses durchlaufend den Boden der Kathedrale. Das Dienstbündel ist also nur oben am Ansatz der Baldachinwölbung komplett, nach unten zerfasert es sich“ (S. 60)! Sedlmayr hat den Eindruck, daß die Baldachinträger sich von oben „herunterlassen“ — „gleichsam wie Luftwurzeln“! Alles ist hier falsch gesehen: es sind nicht 5 Dienste, sondern nur 3, die angeblich jüngsten sind Rahmung der Fenster, sie steigen wie deren Mittelpfosten nicht erst vom Ansatz des oberen Wandgeschosses, sondern schon von der Sohlbank des Triforiums an aufwärts. Wenn das üble Wort „zerfasern“ überhaupt einen Sinn haben soll, so können doch nur kräftige Formen sich in dünnere zerfasern, aber nicht umgekehrt! Säulen gibt es in Amiens nicht, nur Pfeiler! Die Wandgliederung: hohe spitzbogige Arkaden von gewaltigem Aufwärtsdrang, dann das Triforium, schließlich die lichten Fenster, beide in immer gesteigerter Auflösung und Öffnung der Wandflächen, alles zeigt, daß mächtige potentielle Energien aus den hohen Pfeilern

des Erdgeschosses sich nach oben hin mehr und mehr entfalten, um die ganze Wand zu durchsetzen und zugleich die Gewölbe mit starken Kraftströmen emporzuheben, als deren Leitformen die steil ansteigenden Gurte und Rippen erscheinen. Der unten noch geschlossene Kraftstrom zerlegt sich aufwärts steigend wie die Äste und Zweige eines Baumes. Weil Sedlmayr diese potentielle Energie des Baugefüges und vor allem der hohen schlanken Pfeiler nicht sieht, darum dreht er die Dinge um und redet von sich herunterlassenden „Luftwurzeln“. Noch nie ist gotische Struktur so verkannt worden! Würde er wohl die Pfeiler und Gewölbe im Großen Remter der Marienburg auch als „Luftwurzeln“ auffassen? Wie schießen sie empor gleich mächtigen Kraftfontänen!

Weil Sedlmayr das Wesen der Kathedrale so falsch sieht, bildet er lauter neue Begriffe, das geschichtliche Bild manieristisch verzerrend: „schwebende“ Bauten, „selbstleuchtende“ Wände, „Illusionsarchitektur“ usw. Am schrecklichsten sind die „taumelnden Arkaden“ der Strebebögen in Chartres und die „Splitterflächen“; mit diesen meint er die Wimperge, die doch in genau bestimmbar, sehr überlegten geometrischen Motiven ersonnen sind, während „Splitter“ durch gewaltsames Zerschmettern gebildet werden. Deshalb gefällt ihm auch der „mur épais“ von Jean Bony, der die normännische Architektur unter Aspekten sieht (Bull. Mon. 1939, S. 153—188), wie sie der deutschen von den Franzosen vielfach ignorierten Forschung längst geläufig waren; die in 2 Schalen zerlegte normännische Wand kann man aber wohl kaum unglücklicher bezeichnen als mit „mur épais“.

Nach Sedlmayr wäre die Kathedrale „abbildende Architektur“, d. h. „Abbild des Himmels“. Als Metapher allgemein anagogischen Sinnes wäre dagegen nichts zu sagen, handelt es sich doch hier um eine altbekannte Glaubenslehre, denn beim Kirchweihritus wie bei dem alljährlichen Kirchweihfest wird jedes Gotteshaus nach der Lectio aus Offenb. Joh. 21, 2—5 als „die heilige Stadt“ und „das neue Jerusalem“ bezeichnet. In der jedem Laien bekannten Bearbeitung des Missale Romanum von P. Anselm Schott — ich zitiere nach der 14. Aufl. 1910 (S. 72) — heißt es denn auch: „Beide, der himmlische und der irdische Gottesbau, sind im christlichen Gotteshause abgebildet.“ Das ist die Lehre der Kirche seit vielen Jahrhunderten, sie galt und gilt für alle Kirchen. Selbstverständlich hat sich das Bild des himmlischen Jerusalem in den religiösen Vorstellungen im Laufe der Zeiten ebenso gewandelt wie z. B. das Bild der Muttergottes. Mit der allgemeinen Gleichung, Kirche = Gotteshaus = himmlisches Jerusalem = Himmel schlechthin, ist also für die jeweilige Epoche kein konkretes historisches Material gegeben, vor allem nicht für die Frage, ob die geistliche Dichtung oder irgend eine andere poetische Schöpfung den Architekten ihr bauliches Idealbild darbot, nach dem sie sich richteten, oder ob umgekehrt die literarischen Darstellungen jeweils die geschauten Bauten ihrer Zeit feierten. Diese Frage ist um so schwieriger zu entscheiden, als alle künstlerischen Leistungen einer Epoche dem gleichen Lebensgefühl ihr Dasein verdanken. Sedlmayr will beweisen, daß die Dichtung hier vorangegangen und das Bild der Kathedrale als poetische Vision nicht der Architekten, sondern der Dichter entstanden sei (S. 170). Ferner: „Das Himmelsbild; das die Kathedrale gestaltet, schließt an die Ausdichtung (!) des Schrifttextes durch geistliche Dichter oder

auch an profane Dichtungen an" (S. 476). Dieser Beweis ist mißlungen. Weder in den heiligen Schriften oder den ältesten geistlichen Hymnen noch in den mittelalterlichen Dichtungen gibt es Schilderungen, die das Bild der gotischen Kathedrale wirklich „gestalten“. Sedlmayr verweist zwar allgemein auf die geistliche Dichtung des 12. Jh., kann aber auch nicht ein einziges bestimmtes Werk nennen. Dort ist regelmäßig in ziemlich konventionellen Wendungen von der himmlischen Stadt, von ihren Mauern, Türmen und Zinnen, von ihren Straßen, ihrer Königsburg und dem Thronsaal Gottes die Rede; die Schilderung selbst ist allgemein auf Prunk und Glanz, auf göttliches Licht, auf funkelndes Gold und leuchtende Edelsteine gerichtet, unter welchen vielfach symbolisch die „vivi lapides“ des bekannten Hymnus von der „Urbs Jerusalem beata“ verstanden werden. Eine Kirche als solche wird überhaupt nicht geschildert und nirgends bestehen auch nur die geringsten baulich-konstruktiven Beziehungen zwischen Dichtung und Kathedrale — es sei denn, man gebe sich mit ganz allgemeinen Wendungen vom Leuchten und überirdischem Glanz zufrieden. Die Engel in den Strebe-pfeilern von Reims lassen sich vielleicht mit den Engelswächtern auf den Mauern des himmlischen Jerusalem vergleichen, doch was gilt dieses einzige bildnerische Motiv neben dem tektonischen Wunderbau der Kathedrale, wie wenig bestimmt es deren Gesamtwirkung! Wenn Sedlmayr die Fassade als „porta coeli“ bezeichnet, so muß er selbst zugeben (S. 142), hier kein literarisches Vorbild namhaft machen zu können. Mit Recht sagt Heinrich Lichtenberg (Die Architekturdarstellungen in der mittelhochdeutschen Dichtung, Münster 1931, S. 28): „Die Dichtung unserer Periode hat mit Ausnahme der Einleitung zu Eberhards Gandersheimer Reimchronik, in der von Gottes-häusern allgemein die Rede ist, keine eingehenderen Schilderungen mittelalterlicher Kirchengebäude. Geschildert sind nur ihre Prototypen aus der alttestamentlichen Geschichte: das Stiftszelt der Israeliten und der Salomonische Tempel. Hinter diesen steht freilich die Vorstellung des liturgischen Raums mittelalterlicher Gegenwart; dieser selbst aber wird nicht weiter beschrieben.“ Bei Albrechts Jüngerem Tituel, einem späten Werk aus der 2. Hälfte des 13. Jh., ist dann ganz offensichtlich, daß er sich in seiner Grals-schilderung von kirchlichen Großbauten der Gotik inspirieren läßt. Aber nehmen wir einmal an, Sedlmayr hätte recht, es gäbe eine ältere Dichtung, die eine echte Kathedrale schilderte. Was wäre schon damit gewonnen? Wie unendlich weit ist der Weg vom gedachten Wort zur künstlerischen Tat und zur architektonischen Wirklichkeit! Wie seltsam ist doch die Vorstellung eines Architekten, der das Wesentliche seines Werkes vom gesprochenen oder geschriebenen Wort empfängt! Eher kann ein Dichter den Wunderbau einer Kathedrale mit Worten verherrlichen, aber kein poetisches Werk läßt sich in Stein umsetzen ohne eigenste schöpferische Kraft eines wirklichen Meisters. Und sehen wir nicht, wie Stufe um Stufe von deutlich feststellbaren Anfängen bis zum reifen Werk der Hochgotik die Kathedrale Gestalt gewinnt und wie ein Meister dem anderen die Hand reicht? Ist diese Kette nicht unvergleichlich viel fester als das lose Band, das sich von einer Dichtung zum Bau schlingen würde? Hinter der Kathedrale steht die großartige religiöse Vision einer ganzen Generation und einer ganzen Epoche, aber den im Dämmer liegenden Allgemeinvorstellungen gaben erst die Architekten

konkrete Gestalt. Sie und nicht Dichter oder Theologen sind die wahren Helden einer Kunstgeschichte der Kathedrale! Dankbar erkannten die Zeitgenossen dies an, die Bilder der Meister sah man in den Labyrinthen und die Inschrift auf dem Grabstein von Pierre de Montreuil feiert ihn als „doctor lathomorum quem rex coelorum perducit in alta polorum“. Was mag der in die Seligkeit Entrückte wohl über Sedlmayr denken?

Sedlmayr ist das Phänomen eines Kunsthistorikers, der, wie wir zeigen mußten, weniger sieht als denkt; er lebt in zugespitzten dialektischen Begriffen und darum hat er von der Tätigkeit der mittelalterlichen Meister eine merkwürdig un reale Vorstellung. „Kunst aber kommt von können.“

Wir können Sedlmayrs weiteren Gedankengängen hier nicht folgen, allzu viel müßte kritisch beleuchtet werden, nur das Wichtigste wurde gerade gestreift. Nach vielen Kapiteln über die „Entstehung der Kathedrale“, die alle auf dem falsch gesehenen „Baldachinsystem“ und „der dichterischen Wurzel“ aufbauen, aber außer der Betonung des „keltischen Elementes“ — hier wird man in geradezu orgiastischer Folge mit Begriffen (Das „Phantastische, Träumerische, Kalt-Sinnliche, Farbenglühende, Glitzernde, Kristallische, das Übersteigerte, auch das Maßlose“) überschüttet (S. 347) — und der „französischen Königskunst“ für den Kenner der Literatur wenig Aufschlußreiches bieten, wendet sich das Buch den „Folgen der Kathedrale“ zu (charakteristischerweise heißt hier ein Abschnitt aus 13 Kapiteln „Die Dialektik der Kathedrale“!) und endet in kulturmorphologischen Perspektiven von der Lichtmystik der Kathedrale (S. 314) über die Sonnenmystik des Roi Soleil in Versailles (S. 496) bis zum „vollständigen Chaotismus“ (S. 505) und der „Zeit der Spaltungen schlechthin, der Weltzeit ohne Mitte“ (S. 512). Er spricht selbst von dem „Lichtbogen wirklich erhellender Erkenntnisse“, die er „aufleuchten“ läßt, aber seine angeblich „kontrete“ Geschichtskonstruktion löst sich, da er nicht wirklich sieht, vom realen kunstgeschichtlichen Tatbestand, er treibt mit dialektischem Manierismus einem Surrealismus zu ohne wahre Andacht des Auges, die allein zum Wesen der Kunst führt; in der Tat ein „Verlust der Mitte“!

Ernst Gall

J. DUVERGER, *Hubrecht van Eyck en het quatrain van het Gentsche Lam Gods-retabel, met een aanhangsel: Natuurwetenschappelijk onderzoek van de opschriften en het lijst van het Lam Gods-retabel*, door E. BONTINCK (*Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamsche Akademie voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België, Klasse der Schoone Kunsten, Jaargang VII, No 4*). 97 Seiten, 24 Abb. Antwerpen-Utrecht 1945.

Das Buch enthält zunächst eine ausführliche quellenkritische Studie zur Entstehung und Datierung der Künstlerinschrift des Genter Altares sowie zu der umstrittenen, nur schriftlich aus dem 16. Jahrhundert überlieferten Inschrift der Grabplatte Hubert van Eycks, für deren Entstehung im 15. Jahrhundert sich der Verf. einsetzt. In dem von E. Bontinck verfaßten Anhang werden sodann die Ergebnisse einer maltechnischen Untersuchung der Rahmen des Genter Altares und ihrer Inschriften mitgeteilt, die von ihm im Jahre 1940

mit Unterstützung des Laboratoriums der Brüsseler Museen durchgeführt wurde. Der Bericht legt nur einen Teil des gesamten Materials von Mikrophotographien, Infrarot- und Ultravioletttaufnahmen vor, die während der Untersuchungen gemacht wurden und die im kunsthistorischen Institut der Universität Gent hinterlegt sind. Doch geht bereits aus den veröffentlichten Aufnahmen und dem Bericht hervor, daß — entgegen den in jüngerer Zeit vor allem von E. Renders geäußerten Zweifeln — die unmittelbar auf den ursprünglichen Goldgrund der Rahmen gemalte Künstlerinschrift wie auch die übrigen Inschriften auf den Rahmen für das 15. Jahrhundert als gesichert gelten müssen. Leider sind die Mikroaufnahmen X und XI des Wortes "pictor" über Kopf und in der falschen Reihenfolge abgedruckt.

Im Zusammenhang mit dieser in technischer Untersuchung gewonnenen Sicherung der Inschrift sei darauf hingewiesen, daß die von H. Peters in „Das Münster“, Jg. 3, 1950, Heft 3/4, S. 76, zitierte Mitteilung M. W. Brockwells in „The Connoisseur“, June 1948, S. 101, die Inschrift solle bei Neuauftellung des Altares 1945 „ausgelöscht (obliterated)“ worden sein, nach Rückfrage bei Herrn Prof. Duverger-Gent auf einem Irrtum beruhen muß (... „de bewering van M. W. Brockwell volkomen uit de lucht gegrepen“).

Heinz Roosen-Runge

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN

Städt. Suermondt-Museum

1.—21. Januar 1951: „Junge Belgische Malerei“.

Ab 23. 1. 1951: Kollektivausstellung Werner Heuser (Düsseldorf).

16.—30. 1. 1951 (im Graphischen Kabinett): Zeichnungen von J. Pieper (Essen).

BERLIN

Deutsche Akademie der Künste

15. 12. 1950—15. 1. 1951: Otto Nagel, Werke aus drei Jahrzehnten.

BIELEFELD

Städt. Kunsthaus

7. 1.—4. 2. 1951: Gemälde, Handzeichnungen und Graphik von Lovis Corinth.

BREMEN

Kunsthalle

7. 1.—11. 2. 1951: Skulpturen von Gustav Seitz (Berlin)

21. 1.—18. 2. 1951: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Paul Klee.

CHEMNITZ

Städt. Kunstsammlungen, Kleiner Saal

Dez. 1950/Januar 1951: Kinderzeichnungen aus Chemnitzer Schulen.

DORTMUND

Museum am Ostwall

13. 1.—10. 2. 1951: Sammlung Haubrich. Gemälde, Aquarelle und Plastik des 20. Jahrhunderts.

DRESDEN

Staatl. Kunstsammlungen

Dezember 1950/Januar 1951: Zeichnungen Dresdner Bildhauer. Neuerwerbungen der Staatlichen Sammlungen.

Galerie Heinrich Kühl

Gemälde, Plastik und Zeichnungen von Gustav Schmidt und Hans Körning.

DUSSELDORF

Städtische Kunstsammlungen

Bis 31. 1.: Exotische Kunst.

Bis 31. 1.: Gefäße von Richard Bampi.

13. 1.—18. 2. 1951: Italienische Kunst der Gegenwart (vorher in München gezeigt).

Galerie Hella Nebelung

Ab 7. 1. 1951: Deutsche Künstler in Italien.

FLENSBURG

Städtisches Museum

Januar 1951: Alte italienische Ansichten.

HAMBURG

Kunstverein

6. 1.—4. 2. 1951: Skulpturen von Bernhard Heiliger.

Völkerkundemuseum

Ab 7. 1. 1951: Gemälde, Skulpturen und Zeichnungen von Leopold Eyselée.

HANNOVER

Kestner-Museum

2.—28. 2. 1951: „Das Leben nach dem Tode in der ägyptischen Kunst“ (aus Museumsbeständen).

Kestner-Gesellschaft

9.—31. 1. 1951: 30 junge deutsche Maler.

KASSEL

Hessisches Landesmuseum

14. 1.—13. 2. 1951: Lehrer- und Schülerarbeiten der Staatlichen Werkakademie Kassel. — Schweizerische Plakatkunst.

KÖLN

Kunstverein

Januar 1951: Kollektiv-Ausstellung Ewald Vetter (Berlin).

MANNHEIM

10.—28. 1. 1951: Oskar Kokoschka: Aus seinem Schaffen von 1907—1950.

MARBURG

Universitätsmuseum

Bis 7. 1. 1951: Der Wildunger Altar des Konrad von Soest; Landschaftsaquarelle von Georg Dehio (anlässlich des 100. Geburtstages).

MÜNCHEN

Bayerische Staatsgemäldesammlungen
(*Haus der Kunst*)

Ab Januar 1951: Die Hauptwerke der Sammlungen an altniederländischer und altdeutscher Malerei sowie Zeichnungen und Kupferstiche des 15. Jahrhunderts aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München.

18. 1.—20. 2. 1951: Aquarelle von William Turner aus dem Besitz des Britischen Museums London.

Galerie Otto Stangl

9. 12. 1950—20. 1. 1951: Arbeiten von Rolf Nesch (Oslo).

MÜNCHEN-GLADBACH

Städtisches Museum

Dezember 1950—Januar 1951: Junge belgische Kunst.

MÜNSTER

Westfälisches Landesmuseum

1.—28. 1. 1951: Skulpturen von Kurt Schwippert.

OSNABRÜCK

Städtisches Museum

Dezember 1950—Januar 1951: Altes Kunst- und Kulturgut aus Osnabrücker

Besitz (Ausstellung des Museums und des Städt. Kulturamtes).

Februar—Anfang März 1951: Alte und neue Bildtapeten.

SPEYER

Historisches Museum der Pfalz

16. 12. 1950—14. 1. 1951: Gemälde und Aquarelle von Günther Zeuner und Skulpturen und Zeichnungen von Theobald Hauck.

WUPPERTAL

Städtisches Museum Elberfeld

7. 1.—4. 2. 1951: Ernst Ludwig Kirchner, Werke aus dem Nachlaß.

Studio für Neue Kunst

7. 1.—4. 2. 1951: Aquarelle von Paul Beckmann (Düsseldorf).

Ruhmeshalle Barmen

21. 1.—11. 2. 1951: Ölbilder von Paul Fontaine.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Eine weitere Besprechung des Buches von Hans Sedlmayr „Die Entstehung der Kathedrale“ aus der Feder von Otto von Simson wird in einem der nächsten Hefte der „Kunstchronik“ erscheinen.

*

Druckfehlerberichtigung: Auf S. 240, letzte Zeile, des Dezember-Heftes ist statt „Sprenger“ Sprengel einzusetzen; es handelt sich um die Fa. Hermann Sprengel & Sohn, Werkstatt für Gemälderahmen und Einrahmungen.

*

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie.

Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt für Denkmalpflege, Braunschweig, Burg Dankwarderode, erbeten.

Verlag Hans Carl, Inhaber Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4,50, Preis der Einzelnummer DM 1,50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf: Nürnberg 25475. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Kastner & Callwey, München.